

Para uma Ontologia da Investigação em Música no Séc. XXI

Eduardo Lopes, PhD

Conforme apresentado em Lopes (2014), acredito que do ponto de vista científico, uma perspectiva de análise multi-paramétrica e metodologicamente inclusiva deverá ser privilegiada na abordagem a certa música dos dias de hoje. Considerando que a música é um objecto virtual cuja recepção é muito mais do que uma organização de frequência sonoras, timbres e durações, a sua investigação na contemporaneidade terá que forçosamente considerar esta realidade, fazendo-se, em casos relevantes, munir de ferramentas e construções teóricas de várias áreas das humanidades e ciências. Assim, arquitectando-se uma metodologia de cerne que possa incluir várias perspectivas integradas, poder-se-á, talvez, explicar e representar melhor a experiência musical contemporânea.

Se pudermos fazer o exercício de imaginar como seria o contexto das sociedades, ensino e a práticas musicais no séc. XV, e numa comparação simplista com os dias de hoje, facilmente depreendemos que toda a experiência musical na contemporaneidade é forçosamente bem diferente daquela do passado (bastando até somente recuar 100 anos). A nossa época da globalização, em que tudo se encontra à distancia de um computador, que com um simples “click” podemos ter aulas com os melhores músicos “online”; em que podemos também assistir aos melhores concertos; ter acesso a todos os livros, acaba por condicionar quem somos e reflecte-se obviamente na experiência e todas as actividades musicais.

Em qualquer cidade, basta andar na rua para sermos expostos um elevado número de géneros musicais provenientes dos quatro cantos do mundo. Uma grande inclusividade cultural é desde cedo fomentada nas nossas escolas, preparando-nos assim para um dia a dia repleto de diferentes estímulos.

Tem sido reconhecido nas últimas décadas (Gaspar e Lopes 2009) que vários músicos de excelência de um determinado estilo, apresentam também bastantes recursos técnicos noutros estilos musicais. O trompetista Wynton Marsalis foi vencedor no

mesmo ano dos prémios Grammy para músico de jazz e intérprete de música clássica. Sendo considerado um dos principais pianistas de jazz da actualidade, Keith Jarrett gravou o Cravo Bem Temperado de J. S. Bach e alguns concertos de W. A. Mozart - tendo estas gravações sido bem “recebidas” pelos mais conservadores críticos musicais. O extraordinário violoncelista Yo Yo Ma, grava regularmente música de cariz popular, como é exemplo o seu disco Obrigado Brazil. O maestro e pianista André Previn dedica também parte do seu percurso artístico à música jazz; e enquanto director de várias orquestras clássicas frequentemente conjugava repertórios tradicionais eruditos com música jazz.

Desta forma, mesmo estudando nos dias de hoje uma área específica, como por exemplo algo refinado da teoria ocidental da música ou determinado estilo composicional, ao contrário do passado, temos forçosamente um contexto inclusivo e este certamente influenciará toda a nossa recepção, experiência e realização musical.

Mesmo sendo possível definir que determinado compositor ou intérprete é proveniente e tem traços estilísticos de uma determinada “escola”, é muito pouco provável que este, nos dias de hoje, não apresente traços e influências de outras “origens”. Deste modo e na contemporaneidade, cada músico é um universo que compreende todas as suas experiências na sociedade, percurso e personalidade artística.

Nas últimas décadas, têm surgido alguns músicos e projectos musicais que apresentam um nível de inclusividade, diversidade estilística e cultural ainda mais refinado, levantando assim novas questões à musicologia - isto obviamente com implicações nas correntes formulações da teoria da música, bem como no regular ensino de música. Eu tenho apelidado estes novos projectos musicais (ou estilo) de Fourth Stream.

Mas antes de elaborar no Fourth Stream revisitarei o conceito de Third Stream utilizado em finais da década de 1950 pelo musicólogo Gunther Schuller. Para este autor, o género musical Third Stream implica música com referências a outros estilos musicais. Nessa altura, referia-se em especial a música de base erudita que incluía secções com citações jazzísticas. Neste género poder-se-á dizer que a La Création du

Monde de Milhaud (1923) terá sido o seu primeiro exemplo, e que teve o seu auge no *Ebony Concerto* de Stravinsky (1945). Resumindo, Third Stream seria um estilo musical de cerne erudito (peças compostas muitas delas por compositores de formação e estética erudita) com citações a músicas étnicas e em especial o jazz – incluindo frequentemente improvisação. Será interessante referir também que estas peças eram tocadas em ambientes “clássicos” por músicos de formação erudita.

Mas será já no séc. XXI que vimos surgir vários músicos e projectos musicais que poderão representar o Fourth Stream. Diferentemente do Third Stream, no qual os músicos eruditos tocavam um pouco de jazz em peças de cerne erudito, estes “novos” músicos conseguem numa só peça, assimilar várias técnicas de instrumento e recursos idiomáticos específicos a cada género. Na menção anterior a músicos, dever-se-á também incluir a composição/compositores; assim, os preceitos básicos de Fourth Stream deverão ser assumidos como transversais à composição e aos intérpretes.

Segundo Marques e Lopes (2013) o saxofonista e compositor Daniel Schnyder (n. 1961) pode ser considerado um músico Fourth Stream. Filho de um arqueólogo, Schnyder desde cedo é exposto à cultura musical de África e do Médio Oriente. Possui uma sólida formação instrumental no violoncelo e na flauta, tendo estudado no Conservatório de Zurique na Suíça, bem como música antiga na Universidade de Zurique. Como jovem compositor, estreou várias obras na Orquestra Suíça da Juventude. Mais tarde, descobre na sua vida uma “nova” música e um novo instrumento: o Jazz e o Saxofone. Parte assim para Boston nos EUA onde estudou saxofone, arranjo e composição jazz na Berklee College of Music. Fruto assim de um alargado conjunto de experiências e formação da sociedade contemporânea, Schnyder procura e apresenta na sua música intérpretes com capacidade de domínio de várias linguagens musicais. Integra frequentemente na sua música recursos musicais das mais variadas culturas, e.g. instrumentos, técnicas de composição e execução, bem como diferentes modelos de afinação. Privilegia também composições para pequenas formações, onde a exigência para o ecletismo na interpretação é fundamental, fomentando uma distinta combinação de técnicas de execução provenientes de várias “escolas” do mesmo instrumento - no seu caso o saxofone. É então tudo isto que faz de Daniel Schnyder (e sua música) um exemplo de Fourth Stream.

Um outro exemplo de um músico que personifica e representa bem o Fourth Stream é Ethan Iverson. Nascido em 1973 nos Estados Unidos, Iverson é um pianista e compositor de formação clássica e de jazz, que trabalhou muitos anos como director musical da companhia de dança contemporânea de New York, Mark Morris Dance Group. Um músico que desde cedo na sua formação, bem como na sua actividade profissional, esteve exposto a uma grande diversidade cultural, fruto da multiculturalidade da América do Norte dos finais do séc. XX. Para além de variadíssimos projectos musicais, Iverson faz actualmente também parceria com o conceituado crítico de música da revista New Yorker, Alex Ross em palestras de musicologia em variadíssimos contextos. (Ross é também autor dos *bestsellers* *The Rest is Noise* e *Listen to This*)

O tema *Velouria* (Iverson 2004), interpretado pelo seu grupo Bad Plus (formação instrumental de trio de jazz: piano, contrabaixo e bateria), inicia-se com a bateria a fazer uma espécie de cadência rítmica que poderá lembrar a alguns a linha musical da caixa de rufo no terceiro andamento do poema sinfónico *Sheherezade* de Rimsky-Korsakov. Sobre esta cadência, o piano começa a desenvolver um conjunto de progressões harmónicas que lembram o romantismo Chopiniano. Segue-se uma secção com um ritmo pop bastante marcado, na qual Iverson faz um solo jazzístico, mas cheio de referências a música atonal. Este tema foi “re-composto” (penso que o conceito de “versão” é de certo modo redutor) com base no tema homónimo do grupo de rock alternativo do final dos anos oitenta – os Pixies. Desta feita, a interpretação de Iverson do tema rock *Velouria*, é muito mais que uma citação de estilo; é uma autêntica e continuada integração de vários estilos (com referências musicais a diversos contextos culturais), em que todos os materiais musicais aparecem não só sequencialmente a um grande débito, mas também paralelamente e sobrepostos. O resultado, em Iverson, é uma perfeita “mistura” de culturas apontando um novo e reconhecível género musical.

Também com o seu grupo Bad Plus, Iverson (2009) apresentou uma “re-composição” da peça *Semi-Simple Variations* (1956) do compositor serialista Milton Babbitt. Esta rendição da peça serial, inicia-se com partes da linha musical do piano acompanhadas com alguns apontamentos no contrabaixo e na bateria. De seguida, a temática desenvolve-se, passando para um ambiente quase jazz contemporâneo. Na equação

concomitante do género serialista e jazz contemporâneo que esta peça rapidamente apresenta, não deixa de estar ocasionalmente presente como ainda outro parâmetro um elemento quasi rock. Nesta narrativa da música de Iverson, a palavra ‘quasi’ tem sido utilizada frequentemente, pois o rápido débito das referências aos diversos estilos não chegam para realizar e estabilizar qualquer um dos estilos musicais. Existe uma constante e imediata dissolução dos elementos mais característicos de cada estilo, privilegiando-se a sombra ou o resíduo. Isto torna-se ainda mais importante, pois diferentemente de um todo em forma de manta de retalhos estilísticos, Iverson realiza eficazmente uma verdadeira soma das partes, que torna assim o todo num novo estilo musical.

Apesar de para estes dois temas terem sido sugeridas algumas ideias (bastantes genéricas) do que se estava a passar em termos de materiais musicais, facilmente começamos a perceber a dificuldade numa abordagem musicológica a um género contemporâneo com este tipo de inclusividade. Conforme apresentado anteriormente revisitamos a concepção analítica de narrativas múltiplas como forma de podermos desenvolver crítica sobre o género Fourth Stream. Segundo Lopes (2014: 33):

A fim de desenvolver uma ontologia de investigação musicológica que possa fomentar uma narrativa crítica o mais inclusiva possível, integrando no seu cerne vários parâmetros de abordagem musical, poder-se-á talvez considerar os princípios ontológicos desenvolvidos por Nicholas Cook [Cook, N. 2000. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press] para a análise de multimédia. Genericamente, Cook aponta como é que as diferentes narrativas presentes num comercial de televisão para venda de um automóvel, como: a imagem; os actores; a iluminação; a música/som; a realização, contribuem para um produto/mensagem unificada final. Neste contexto de comunicação, existem vários meios que utilizam as suas especificidades para contribuir para um discurso que se pretende objectivo e em concordância. Por exemplo, num comercial deste género a música é alegre, o actor irradia felicidade, a paisagem é deslumbrante, o automóvel é de cor azul, etc. (Obviamente, e de acordo com a qualidade do comercial, na maior parte das vezes as narrativas implícitas tendem a ser mais sublimes)

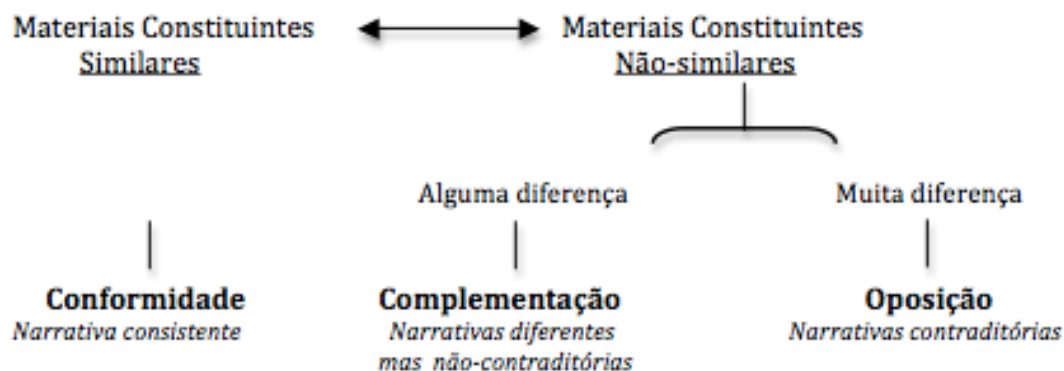


Fig. 1

Construção Conceptual para uma Análise Inclusiva da Interpretação Musical (in Lopes 2014: 34)

Assim para uma determinada peça musical poderíamos abordar a conformidade ou oposição das narrativas provenientes de certos materiais constituintes, como por exemplo da teoria do serialismo e da teoria do jazz numa peça de Iverson como *Semi-Simple Variations*; ou um constituinte sociológico referente ao rock e outro referente ao parâmetro da harmonia (i.e. progressões harmónicas do período romântico) numa peça como *Velouria*. Assim; servem a mesma função? Ou constroem uma nova? O que se poderia discutir do ponto de vista de um outro constituinte sociológico, em que uma oposição óbvia da narrativa de um ritmo rock, que sabemos pesado e marcado e com função de dança, e as frases rubato e de não-resolução no piano que provocam perceptualmente ansiedade e expectativa(?) Também, e numa perspectiva da prática musical (estudos performativos), a postura de Iverson em palco bem como o seu som de piano, vão sendo alteradas mediante os momentos de cada peça? E em que medida isto é resultado da sua formação como instrumentista, com naturais consequências para questões do ensino de piano tradicional e de jazz? Teremos conformidade ou oposição em relação a estes parâmetros? E em que medida cada constituinte contribui para um todo?

Acredito que através de uma formulação de uma ontologia que contemple uma concepção de narrativas múltiplas, como a apontada acima, poderemos abordar e produzir crítica musicológica que facilite a apreensão, experiência e desfrute deste novo e excitante género musical – o *Fourth Stream*.

Lembrando para finalizar o desabafo de Donald Tovey – grande defensor do conceito de “música absoluta” – que já em 1938 e na sequência do seu projecto de definição de uma linhagem no cânone da música ocidental confessa: “I can go no further. At the present day all musicians feel more or less at sea, and not all of us are good sailors”. Procuraremos então que este desabafo seja catalisador de um contínuo avanço da investigação em música de forma a que esta acompanhe a sociedade do presente e para o futuro, incluindo assim tudo o que a música realmente envolve – desde a teoria à prática, ao ensino e à recepção.

Bibliografia

Gaspar, P. e Lopes, E. (2009). Práticas Jazzísticas no Ensino do Clarinete. in Eduardo Lopes (coord.) *Perspectivando o Ensino do Instrumento Musical no Séc. XXI*. Fundação Luis de Molina. pp. 146-167

Iverson, E. (2004) Give. *Bad Plus*. Columbia. B0014LRNGI

Iverson, E. (2009) For All I Care. *Bad Plus*. Heads Up. B001KPAQXA

Lopes, E. (2014). Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas. in Christine Zurbach e José Alberto Ferreira (coord.). *Investigação em Artes – Perspectivas*. EA – Universidade de Évora. pp. 23-36

Marques, M. e Lopes, E. (2013). O Género Musical na Identidade dos Instrumentos. in Eduardo Lopes (coord.) *Pluralidade no Ensino do Instrumento Musical*. Fundação Luis de Molina. pp. 149-175

Tovey, D. (1938). The Main Stream of Music. *Proceedings of the British Academy*, 24, 113-141.